



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Anar hija i vlast' v iskusstve (Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko)

Burenina, Olga

Abstract: The mentality of Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Kandinsky, Aleksander Rodchenko, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova and other representatives of the Russian avant-garde was formed under the influence of different types of anarchism. In turn, Malevich, Rodchenko, Rozanova, Tatlin, Udaltsov had a great influence on the theory and practice of the (post-)revolutionary anarchism. From September 1917 to July 1918 in the pages of the newspaper «Anarchy» came out of their manifestos and declarations. The first artist, tried by means of visual arts to develop a model of anarchism was Malevich. His «Black Square» is marked, with the transition to non-objective art, to represent the shape of the destruction of «things» and the form of the destruction of statehood. In 1920–1930, after Malevich, Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova developed a visual model of anarchist society, the gap state myth.

Other titles: ().

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-132763>

Journal Article

Originally published at:

Burenina, Olga (2016). Anar hija i vlast' v iskusstve (Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko). , (2):120-137.

О. Д. Буренина-Петрова

Цюрих, Швейцария

**АНАРХИЯ И ВЛАСТЬ В ИСКУССТВЕ
(ВАРВАРА СТЕПАНОВА И АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО)**

Образ мышления Казимира Малевича, Владимира Татлина, Василия Кандинского, Александра Родченко, Ольги Розановой, Варвары Степановой, Надежды Удальцовой и других представителей русского авангарда формировался под воздействием разных типов анархизма. В свою очередь, Малевич, Родченко, Розанова, Татлин, Удальцова оказали большое влияние на теорию и практику (пост)революционного анархизма. С сентября 1917 по июль 1918 года на страницах газеты «Анархия» выходили их манифесты и заявления. Первым художником, попытавшимся средствами визуальных искусств разработать модель анархизма, был Малевич. Его «Черный квадрат» знаменовал собой переход к беспредметному искусству, репрезентировал форму уничтожения «вещей» и форму уничтожения государственности. В 1920–1930 годах вслед за Малевичем Александр Родченко и Варвара Степанова разрабатывали в сюжетах и мизансценах постановочных фотографий визуальную модель анархистского общества, разрушающую государственный миф.

Ключевые слова: анархизм, газета, русский авангард.

Газета «Анархия» и русский художественный авангард

Николай Бердяев, много размышлявший об анархизме и посвятивший этой проблеме главы своих книг («Русское народничество и анархизм» в книге «Истоки и смысл русского коммунизма», «Тема о власти. Анархизм» в книге «Русская идея»), окрестил анархизм, наряду с нигилизмом и народничеством, «характерным порождением русского духа» [1, с. 298]. Высказывание Бердяева слишком категорично, поскольку истоки анархистского мышления встречаются довольно рано: в учении даосизма в Древнем Китае, у киников и части софистов в Древней Греции, в раннем христианстве Древнего Рима. Отрицание государства – главный постулат анархизма – проповедовалось в средневековых ересьях, например в хилиазме или в русском сектантстве, в крестьянских движениях и некоторых леворадикальных течениях периода ранних буржуазных революций в странах Европы. Основоположниками научной теории анархизма были, как известно, Уильям Годвин («Enquiry concerning political justice», 1793), Пьер Жозеф Прудон («Qu'est-ce

Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна – доктор филологических наук, приват-доцент, научный сотрудник Института славистики Университета г. Цюрих, Швейцария (Plattenstrasse, 43, CH 8032, Zürich, Switzerland, olga.burenina@access.uzh.ch)

que la Propriété», 1840), Макс Штирнер («Der Einzige und sein Eigentum», 1845) и Михаил Бакунин, посвятивший анархизму целый ряд своих произведений.

Бакунину принадлежит завершающая роль в формировании раннего, «классического» анархизма. От него ведет отсчет, с одной стороны, поздняя классическая анархистская мысль в России – религиозный анархизм Льва Толстого, отрицающий не только государство, но и церковь («В чем моя вера?», 1884; «Царство Божие внутри нас», 1893) и анархо-коммунизм Петра Кропоткина («Хлеб и воля», 1892; «Взаимная помощь как фактор эволюции», 1902; «Современная наука и анархия», 1913). С другой стороны, теоретические взгляды Бакунина мотивировали идеи постклассического анархизма в лице анархо-индивидуалистов (А. А. Андреев, О. Виконт), толстовцев-«непротивленцев» (В. Г. Чертков), анархо-универсалистов (сначала А. М. Атабемян и А. А. Карелин, а позже панархизм братьев А. Л. и В. Л. Гординых), анархо-синдикалистов (Новомирский [Я. И. Кирилловский], Г. П. Максимов, В. Волин [В. М. Эйхенбаум]), анархо-гуманистов (А. А. Боровой), «мистических анархистов» (Г. И. Чулков, Вяч. Иванов) и, кроме них, символистов или близких этому направлению писателей (Лидия Зиновьева-Аннибал, Валерий Брюсов, Федор Сологуб, Александр Блок, Андрей Белый, Сергей Городецкий, Алексей Ремизов, Иван Бунин, Леонид Андреев, Лев Шестов и др.), и наконец, представителей биокосмизма (А. Святогор [А. Ф. Агиенко], А. Б. Ярославский, П. И. Иваницкий)¹.

И все же не один Бердяев столь радикально отзывался об анархизме. В дневнике художницы Варвары Степановой есть запись, датированная 1919 годом, содержание которой опережает хронологически более позднее замечание философа:

Русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению. У нас нет школ, и каждый художник – творец, каждый самобытен и резко индивидуален, будь он новатор, будь он синтетик, будь он реалист [7, с. 73].

В том, что художница позитивизирует анархизм, полагая, что это явление лежит в основе всей русской живописи, нет ничего удивительного. Многие представители раннего художественного авангарда, испытывали глубокую симпатию к анархистскому мировоззрению.

Анархистские диалектика отрицания и признание авторитета отдельной личности были полностью созвучны революционно-нигилистическому пафосу авангарда избавиться от всех духовных ценностей, «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». И, тем не менее, соотношение анархизма и искусства не ограничивается в раннем авангарде исключительно пафосом воинствующего нигилизма². Все оказывается намного интереснее. Образ мышления целого ряда художников – Казимира Малевича, Владимира Татлина, Василия Кандинского, Александра Родченко, Ольги Розановой, Варвары Степановой, Надежды Удальцовой и др. – формировался под воздействием разных типов анархизма.

¹ Текст этой статьи был прочитан на конференции «Sémiologie et Technologie du Pouvoir en Russie et en URSS», проходившей 15–18 октября 2003 года в Париже. Об истории анархизма в России см.: [2–6].

² Ср. мнение И. П. Смирнова о том, что «...начиная с авангарда, анархизм утратил свою контурность, свою особую революционность, став частью всеавангардистского отрицания (отказа от духовного наследования)» [8, с. 86].

В свою очередь, некоторые из уже перечисленных деятелей культуры – Малевич, Родченко, Розанов, Татлин, Удальцов – оказали мощную поддержку теории и практике (пост)революционного анархизма своими манифестами и заявлениями, которые с сентября 1917 по июль 1918 года публиковались на страницах издаваемой Московской федерацией анархистских групп газетой «Анархия».

Не только «Резолюция левой федерации на общем собрании профсоюза художников-живописцев» за подписью председателя федерации Татлина и секретаря Родченко, носившая политический характер³, но и теоретические положения художников-авангардистов по проблемам искусства и художественной жизни, выходившие главным образом в разделе «Творчество», наглядно высвечивают принадлежность авторов к западной и, в большей степени, к русской традиции анархизма.

Собственно, даже название раздела – «Творчество» – было явной аллюзией на знаменитый тезис Михаила Бакунина, выдвинутый им в статье 1842 года «Реакция в Германии»: «Радость разрушения есть творческая радость!». Отсылка к этому бакунинскому тезису, ставшему на долгое время своего рода определением сущности анархизма, просматривается еще более четко в названии сборника «Анархия – Творчество», идея которого принадлежала Баяну Пламени, Комарову, Малевичу, Родченко и Святогору. Этому сборнику так и не суждено было увидеть свет. Но в объявлении о его издании и предполагаемом содержании «динамит разрушения» приравнивается к формам «творческой изобразительности», что, в свою очередь, еще более проясняет источник цитирования.

Аллюзиями на бакунинскую версию анархизма пропитана статья «Супрематизм и критика» художницы Ольги Розановой [9]. Но еще более показательно в этом отношении заявление под заголовком «Мы хотим» другой художницы, Надежды Удальцовой. Отказываясь от власти старого искусства, она обращается не просто к искусству, а к действию, «труду», тем самым перефразируя Бакунина, провозгласившего в 1840 году «Настоящая жизнь – это действие, и только действие – настоящая жизнь» (цит. по: [10, с. 138]):

Искусство свободно. Творчество свободно.

Человек, рожденный для творчества и искусства, свободен.

Творец, принесший миру новые формы, должен приветствоваться радостно.

Так должно было быть, но так не было <...>

Мы не хотим меценатов.

Мы не хотим благосклонной критики.

Мы не хотим быть привилегированными.

Мы не хотим давить ни тех, кто пришел перед нами, ни тех, кто идет за нами следом.

Мы хотим права на творчество – труд.

Мы хотим равенства и свободы в искусстве [11]⁴.

Лейтмотив отрицания также идет от Бакунина, проповедовавшего ритм исторического движения как непрерывный антитезис. Бакунин, отталкиваясь от Гераклита, выделял три признака истории развития человека: человеческую живот-

³ «Резолюция» была опубликована в «Анархии» 27 июня 1918 года в связи с уничтожением деления на федерации внутри профсоюзов.

⁴ Отрицание художницей благосклонной критики перекликается с высказыванием Петра Ткачева в работе «Анархия мысли», где автор отводит критике роль условия правильного развития мысли. См: [12, с. 176]. Ср. пассаж Василия Кандинского из «Кёльнской лекции»: «Я не желаю изменять, оспаривать либо ниспровергать и йоты в гармонии шедевров прошлого. / Я не желаю указывать правильного пути будущему» [13, с. 326].

ность, мысль и бунт. Последнему он отводил главную историческую роль. Именно отрицание, согласно бакунинской мысли, выделило человека из животной среды. Способность человека думать неизменно связана с его способностью бунтовать. Соглашатель отвратителен, потому что он не понимает смысла борьбы [14, с. 211].

Удальцова, отказываясь в своем заявлении от власти меценатов и тем самым от финансовой поддержки власть имущих, кроме того, вторит еще одному из основоположников философии анархизма, Прудону, который на вопрос «что такое собственность» ответил знаменитым тезисом: «Собственность есть кража». Искусство, утверждает Удальцова, потому и свободно, что никому не принадлежит. Государственный аппарат насильным образом превратил искусство в собственность⁵. Однако в требовании художницы отказаться от меценатов вновь сказывается основоположник русского анархизма, который, обращаясь в «Государственности и анархии» к роману «Братья Карамазовы», вслед за Достоевским считает первым анархистом Иисуса Христа. Именно он в споре с Великим Инквизитором предоставляет человеку право выбора, не желая его искушать материальными благами (превращением камней в хлеба).

Заявление Удальцовой тесно перекликается с «Письмом товарищам футуристам» Баяна Пламени, в котором автор обвинял футуристов, «проникших в залы и кафе буржуазии», в «воспевании королей», иными словами, в продажности властям. Он призывал футуристов отмежеваться от лжефутуризма и обратиться к истинному анархо-футуризму, сущность которого такова: «Бунт в искусстве, революция в области художественного творчества. Анархия в поэзии, в живописи, в скульптуре, в трагедии. Анархия в искусстве» [16, с. 4].

Заявление Удальцовой во многом созвучно содержанию опубликованных на страницах «Анархии» откликов на «Письмо» Баяна Пламени других главных деятелей русского художественного авангарда – Малевича («Ответ» [17]), Татлина («Отвечаю на письмо футуристам» [18]) и Родченко («Искателям-творцам» [19]). Сущность всех перечисленных статей сводится к мысли о том, что интересы художественные не могут быть интересами государственными и в целом – к отрицанию государственной власти как таковой. Малевич в «Ответ» Баяну Пламени прямо заявил: «И как бы мы ни строили государство, но раз оно – государство, уж этим самым образует тюрьму» (цит. по: [20, с. 65]).

В искусстве отрицание государственной власти понималось как освобождение и от академического ретроградства и от порожденной им иерархии и, соответственно, как упразднение диктующей иерархию канонической власти нормы, способной репрезентироваться литературным сюжетом, возможностью создания образа целого, цветом, предметной изобразительностью и т. д.

Следует оговориться, что в основе авангардистко-анархистского понимания власти не *Macht*, о которой писал их современник Макс Вебер («*Wirtschaft und Gesellschaft*», 1925), а то, что Ханна Арендт значительно позже определила как *Gewalt* («*Macht und Gewalt*, 1971), т. е. насилие, которое по своей сущности всегда инструментально и, как всякое средство, нуждается в цели. Власть же, согласно этому философу, есть «*das menschliche Zusammen selbst*» и соответствует способности человека не только что-либо делать, но и солидаризоваться с другими. Та-

⁵ Здесь можно обнаружить явное противоречие. Как известно, авторы газеты «Анархия» информировали читателей о занятых анархистами особняках и опекали находящиеся там реквизированные ценности, на основе которых даже предполагалось учредить «Дом современного искусства». См., например: [15].

ким образом, трактовка власти Арендт в некотором роде напоминает выдвинутый Петром Кропоткиным закон о взаимопомощи и солидарности ⁶.

Итак, объявив «все вещи несостоятельными» [20, с. 65], Малевич обосновывает переход к беспредметному искусству тем, что предметный мир, в его представлении, есть воплощение государственности: «...мы требуем уничтожения всего и всех основ старого, чтобы из пепла не возникли вещи и государство» [20, с. 65].

Само существование предмета, согласно Малевичу, автоматически делает его чьей-либо собственностью и, следовательно, провоцирует порождение иерархии, лежащей в основе любого государства. Приветствуя в «Ответе» уничтожение Венеры Милосской, Малевич повторяет жест Бакунина, предлагавшего во время восстания в Дрездене 1849 года пожертвовать «Мадонной» Рафаэля.

В статьях с симптоматичными названиями «Государственникам от искусства» и «В государстве искусств», призывая «Идите к новому сознанию и перестаньте быть рабами вещей» [21] и именуя государство кораблем, который никогда «не выплывет из Ладожского океана к простору» [22], Малевич со всей определенностью высказывается против огосударствления искусства – «в искусстве не должно быть государства» [22]. Заметим, что статьи Малевича были опубликованы месяц спустя после того, как большевики арестовали в Москве значительное число анархистов, и потому «диктатура» Александра Бенуа и других представителей академического искусства, против которой выступал художник, в еще большей степени соотносилась в его представлении с государственной властью большевиков.

Свобода и анархия, как видим, обретают в искусстве авангарда статус явлений одного порядка ⁷. Добавим, что и в «Манифесте летучей федерации футуристов», подписанном в том же 1918 году Владимиром Маяковским, Василием Каменским и Давидом Бурлюком, «отделение искусства от государства» было главным требованием времени:

Требуем признать:

I. Отделение искусства от государства.

Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины (цит. по: [23, с. 63]).

Николай Бердяев, написав позже, что «русский пафос свободы был скорее связан с принципиальным анархизмом» [24, с. 171], лишь повторил то, о чем так много говорилось на страницах «Анархии» и других печатных изданий эпохи авангарда – эпохи анархистских утопий ⁸.

⁶ В работе «Взаимная помощь как фактор эволюции» Кропоткин утверждал, что «нравственное начало в человеке есть не что иное, как дальнейшее развитие инстинкта общительности, свойственного почти всем живым существам и наблюдаемого почти во всей живой природе».

⁷ В 1917 году в Москве и Петрограде состоялись митинги деятелей искусств, протестующих против государственности в искусстве. Участники московского митинга, проходившего в помещении цирка Саламонского, высказались против создания правительственного ведомства, контролирующего искусство. На митинге в Петрограде, который состоялся в Михайловском театре, по докладу И. Зданевича была принята резолюция против учреждения министерства искусств.

⁸ Впрочем, и художники, не входившие в число авторов этой газеты, например Николай Кульбин или Василий Кандинский, посвятили проблеме анархистской свободы в искусстве ряд своих книг, статей и докладов. Николай Кульбин (назовем лишь некоторые из его работ: «Свободное искусство как основа жизни», «Свободная музыка», «Упразднение времени и пространства», «Новое мировоззрение. Новый монизм») оказал влияние на анар-

«Черный квадрат» Малевича как эмблема анархизма

Пожалуй, первым художником, попытавшимся средствами визуальных искусств разработать модель анархизма, был Малевич. В 1915 году на «Последней футуристической выставке “0, 10”» среди прочих супрематических работ он представил и легендарный «Черный квадрат», который знаменовал собой переход к беспредметному искусству и соответственно, если следовать Малевичу, наряду с уничтожением «вещей» идеально репрезентировал форму уничтожения государственности, повинной, согласно художнику, в их порождении. Он трактует анархию в духе Руссо, т. е. в качестве первозданного состояния человека, к которому, с его точки зрения, следует вернуться, расторгнув «общественный договор», вследствие которого люди, согласно Руссо, искусственным образом договорившись между собой, расстались с данной им изначально неограниченной свободой («Об общественном договоре», 1762).

Разумеется, «Квадрат» был для Малевича и воплощением образа черного знамени – главной эмблемы анархистов⁹. «Знамя анархии – знамя нашего “я”, и дух наш, как ветер свободный, заколышет наше творческое в просторах души» [20, с. 66], – утверждал художник в 1918 году в заметке «К новой грани».

«Черный квадрат» в определенной степени и задал изобразительную парадигму для анархизма в искусстве, поскольку, утрачивая прежнюю изобразительную логику, он завораживает возможностью бесконечных поисков свободы в искусстве¹⁰. Для Малевича анархизм – особый мир, в центре которого свободная стихия, т. е. предельно подвижный, многомерный, пластичный потенциальный мир, законы которого позволяют играть переменными формами и смыслами¹¹. Квадрат,

хистские взгляды Василия Кандинского. Взяв на себя в 1911 году на Втором всероссийском съезде художников роль чтеца сокращенного русского варианта книги Кандинского «О духовном в искусстве», Кульбин тем самым подчеркнул общность своих позиций и позиций Кандинского не только в интерпретации чисто эстетических проблем, но в толковании анархистской свободы в искусстве, трактуемой в духе Макса Штирнера. Духовная жизнь индивида является и для Кульбина, и для Кандинского единственной реальностью. Об анархизме Кульбина см.: [25].

⁹ Не случайно эту эмблему выберет в качестве названия журнал «Черное знамя», основанный в 1905 году в Женеве И. С. Гроссманом (Роциным). Кроме того, еще и по этой – анархистской – причине многие члены Уновиса носили значок с черным квадратом, а Николай Суэтин водрузил квадрат на гроб Малевича, тем самым превратив прощание с мэтром в анархистское шествие.

¹⁰ Эль Лисицкий в московском докладе 1924 г. «Проуны» (Проекты утверждения нового – серия архитектурных композиций Лисицкого), представив черный квадрат как люк сужающегося канала живописного творчества, эволюционировавшего к нулю формы, к концентрированному выражению плоскости и цвета, пожалуй, одним из первых увидел в этом произведении Малевича плиту нового фундамента архитектурных и дизайнерских форм, идеальных для концепции построения анархистского общества.

¹¹ Нет сомнений в том, что Малевич в своих теоретических и художественных построениях опирался на анархизм бакунинского типа. Вместе с тем он находился и под большим влиянием теории «мистического анархизма», разработанной Георгием Чулковым и Вяч. Ивановым. Малевича привлекало «последовательное и углубленное утверждение» индивидуализма, который должен был привести «к исконной общественности, освобожденной от власти» [26, с. 70], т. е. к коллективной свободе (ср. также: [27]). Для Малевича искусство эквивалентно религии в понимании Чулкова. Религия, согласно Чулкову, абсолютна, как абсолютна и личность; она не приспосабливается ни к какому авторитету, а потому не может сочетаться с какой бы то ни было государственной властью. Для Малевича неприятие государства и разрушение его во имя искусства-религии, не вступающего в союз ни с одной из форм государственной власти, представлялось единственно возможным отношением настоящего художника к государственности.

расставаясь с понятиями «верх» – «низ», «правое» – «левое», с традиционной изобразительностью, становится идеальным визуальным воплощением анархистской свободной стихии. Будучи изоморфным некоему гипотетическому фрагменту вселенной (идея его создания была навеяна, помимо всего, картами, разработанными на основе аэрофотосъемки), он, тем не менее, не отсылает к образу целого, с которым Малевич ассоциирует государственность, а существует сам по себе, в своем замкнутом пространстве, репрезентирует «вещь в себе».

Таким образом, это легендарное произведение Малевича можно рассматривать не только как символ русского художественного авангарда и знак супрематизма, но и в качестве графической модели анархистского *равностороннего* общества, не подвластного какой бы то ни было целостности vs государственности. «Черный квадрат» демонстрирует, как вырванная из времени и пространства часть способна занять всю изобразительную плоскость и обрести самостоятельное смысловое значение.

Варвара Степанова и Александр Родченко

В 1920–1930 годах многие художники вслед за Малевичем разрабатывали визуальную модель анархистского общества, разрушая государственный миф. В центре нашего внимания – конструктивисты Варвара Степанова и Александр Родченко. Принадлежность Родченко к анархизму подтверждается в первую очередь тем фактом, что он был одним из авторов уже упомянутой газеты «Анархия», опубликовав в ней целый ряд статей («Будьте творцами», 1918. № 61; «Динамизм плоскости», 1918. № 49 и мн. др.). Степанова на страницах «Анархии» не печаталась, однако, познакомившись с Родченко в конце 1914 года во время обучения в Казанской художественной школе, позже (с 1916 года) стала не только спутницей его жизни, но и верной соратницей. Дневниковая запись художницы о том, что «Русская живопись так же анархична по своим принципам, как и Россия по своему духовному движению», – не что иное, как резонанс на ту атмосферу, в которую были оба погружены¹².

В раннем стихотворном альбоме «Королю моих грез и мечтаний», посвященном Родченко, Степанова не случайно именует своего возлюбленного «черным королем». Один из приемов утверждения анархизма у Родченко – пристрастие к черному цвету¹³. Представленный в 1919 году на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» вместе с прочими черными цветовыми абстракциями этюд художника «Черное на черном» – не только полемический ответ на белый квадрат Малевича, но и визуальное утверждение все той же эмблемы анархизма – черного знамени¹⁴.

Степанова на страницах своих дневников посвятила монохроматическим черным картинам мужа несколько пассажей:

¹² Примечательно, что в 1920 году Владимир Маяковский на своей книге «Люблю» написал Степановой: «Неистойой Степановой с нежными чувствами». Родченко имел домашнее прозвище «Анти».

¹³ О связи символики черного цвета с анархизмом в творчестве Родченко см.: [28] (прочитано в рукописи. – О. Б.-П.).

¹⁴ Для сравнения заметим, что Кульбин с черным цветом ассоциировал инициал своей фамилии «К», тем самым одновременно шифруя и симпатию к анархизму: «Словесность – совокупность словесных организмов, словесных неделимых. Каждая согласная имеет свой цвет: р – красная (кровь, драка, вражда, рок); ж – желтая (желание, вождество, жажда); с – синяя; з – зеленая; х – серая; г – черно-желтая; к – черная». См. манифест Николая Кульбина «Что есть слово (II-я декларация слова как такового)» [23, с. 45–46].

Действительно, его «черные» – гвоздь сезона <...> Когда говоришь о его фактурах, то интересно отметить следующую деталь – на других вещах, не на «черных», фактура не менее интересна, но она так не влияет на зрителя, так как краски, которыми они в полном смысле слова блещут, как бы отвлекают зрителя от нее. В «черных» же ничего кроме живописи нет, а потому их фактура выигрывает необычайно, она производит впечатление, что вещь написана совершенно разнообразными материалами. Эти блестящие, матовые, жухлые, шероховатые, гладкие части поверхности дают необыкновенную по силе композицию, написаны они так сильно, что не уступают краскам. <...> Он дал в «черных» то, о чем мечтал Запад, – настоящую станковую картину, доведенную до последней точки [7, с. 88–89].

В восхищении «черными» полотнами заложена симпатия художницы к анархистской цветовой символике. Все эти беспредметные композиции передают атмосферу первозданного состояния человека, к которому, можно вернуться с помощью анархии.

Однако символикой черного цвета связь Степановой и Родченко с анархизмом далеко не исчерпывается. Обратимся к фотографии под названием «Бродячие музыканты» – первому двойному портрету художников, датированному 1921 годом (рис. 1). На заднем плане фотопортрета просматриваются степановские работы из цветной серии условно-фигуративных рисунков гуашью, написанных с 1920 по 1921 год («Фигура с трубой», «Две фигуры с мячом» и др.). Однако художники не похожи на демиургов. Скорее, они оставляют себе скромную роль «соавторов» материала. Позы Степановой и Родченко выглядят почти столь же условно-фигуративно, сколь позы геометрических человечков на стене мастерской. Художники вслед за «Фигурами» демонстрируют конструктивные основы человеческого тела, словно раскладываясь на плоскости.

Налицо сразу несколько важных приемов, к которым прибегает утверждающий в своем творчестве анархизм автор этого фотодуэта – Родченко. Прежде всего, анархистский образ мыслей эксплицирует само обращение к фотоискусству, которое, как писал Юрий Тынянов, «в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект “несходства”» [29, с. 335]. Фотокадр, таким образом, подчеркивает, что индивидуальность является единственной реальностью, над которой никто и ничто не властно. Для Родченко также важно, что фотокадр снимает иерархию, свойственную, к примеру, академической живописи. Все, попавшее в его рамку, оказывается существенным. Как заметил Малевич в статье «От кубизма и футуризма к супрематизму», «Король и судья уже определяют на холсте места лицам второстепенным» [20, с. 39]. Итак, на фотографии, в отличие от живописного произведения, снимается деление на главных и второстепенных.

Год спустя на основе этого фотодуэта Родченко создал монтажный автопортрет, демонстрирующий конструктивистский принцип перерастания труда в искусство, вырезав свое изображение и затем соединив его с колесом и шестерней (рис. 2). Само обращение Родченко к производственному искусству, пространственным и оптическим проектам предметов быта, тканей, обложек и т. п. было, в том числе, и кивком анархизму. Программа «производственного искусства» складывалась как программа «искусства всех», т. е. искусство должно было развиваться силами всех рабочих, а не специально подготовленных лиц. Тем самым теория «производственного искусства» как универсальной формы творчества, вытесняющей в перспективе все сложившиеся жанры искусства, звучала в унисон анархистским представлениям о возможности социального общества вне разделения на специально подготовленных и тех, кто им подчиняется. Имеющий отношение к элитарному искусству, доступному небольшому привилегированному



Рис. 1 (фото). Александр Родченко. Бродячие музыканты. 1921

меньшинству общества, обладает властью. «Смерть искусству» – такого рода лозунг провозгласил один из единомышленников Родченко Алексей Ган в книге «Конструктивизм», время появления которой совпадает с временем создания монтажного автопортрета [30, с. 18]. Для сравнения вспомним ненависть Бакунина к сакральности научного знания, подразделяющего человечество на жрецов и жертв. Отказ от сакральности искусства Степанова сформулировала так: «Нашу живопись, – писала она, – надо выносить на улицы, на заборы и крыши» [7, с. 85]. Это соответствовало реальности. Плакаты Степановой и Родченко украшали и улицы, и заборы, и крыши.

Обращение Родченко к фотомонтажной технике также было тесно связано с анархистским мировоззрением. Уже первая серия фотомонтажных иллюстраций для книги И. А. Аксенова «Подвиги Геракла» дала ему возможность оторваться от точной фиксации фактической реальности, в которой властвует институционализированный порядок, иерархия, и сконструировать фантазийную утопическую реальность, где разнородные и разнопространственные элементы, изъятые из первоначальной среды, солидаризовались бы в единой динамической композиции. Книга Аксенова так и не вышла в свет, зато иллюстрации Родченко украсили первый номер журнала «Кино-фот» за 1922 год.

Как видим, и на приведенном монтажном автопортрете благодаря контрасту фона и изображения подчеркивается автономность и самоценность каждой детали. Однако тот факт, что Родченко в центре композиции разместил себя самого,



Рис. 2 (фото). Александр Родченко. Автопортрет. 1922

отноудь не фиксирует харизматического лидера. Родченко далек от симпатии к релятивизму и солипсизму Штирнера¹⁵, которые в том или ином виде не раз обыгрывались в авангардном движении, к примеру, эгофутуристами¹⁶. Каждая деталь самоценна и равноценна одновременно. Здесь сыграла роль упомянутая выше парадигма, заданная Малевичем в «Черном квадрате».

Позиция Родченко, как, впрочем, и Степановой, была, скорее, ближе представителям постклассических форм анархизма. Безусловное влияние на обоих оказал анархо-гуманизм Алексея Борового, выступавшего за культ человека, но против превращения его в центр Вселенной. Многие высказывания Родченко пересекаются с основным принципом анархистского мировоззрения Борового – принципом «безграничного развития человека и безграничного расширения его идеала» [32, с. 18]¹⁷. Степанова, рассуждая в одном из эссе о возможностях познания искусства, определяла нечто подобное как «чудо» [7, с. 56–57]. Не исключено, что оба могли присутствовать и на лекционных курсах Борового, которые философ вел вплоть до 1922 года, пока они не были запрещены.

И все же связь монтажного автопортрета композиции с анархистским мировоззрением в большей степени просматривается в том, что это произведение Родченко интерпретируется в качестве критической реакции на «Башню» (памятник Третьего Интернационала) Татлина, которая была задумана как ответ на ленинский план «монументальной пропаганды» 1918 года. Родченко горячо полемизировал с гегельянской идеей спирали, ставшей для Татлина наряду с другими открытыми геометрическими конструкциями – гиперболой и параболой – не только решающим фактором конструирования визуальной и материальной среды, но и метафорой диалектики исторического движения к абсолюту¹⁸. Татлинскую спиралеобразную конструкцию Родченко трактует как образ государственной власти и государственности в искусстве¹⁹ и противопоставляет ей свое монтаж-

¹⁵ Классик анархизма в своем основном труде «Единственный и его собственность» пытался доказать, что только индивид является единственной реальностью и что *ничто* обретает ценность лишь постольку, поскольку оно служит «Я». «Ich entscheide, ob es in Mir das Rechte ist; außer Mir gibt es kein recht», – утверждал немецкий философ. См.: [31, S. 208].

¹⁶ Достаточно напомнить о том, что один из главных учредителей петербургского эгофутуризма и кружка «Эго» Константин Олимпов делает «Его» не только центральной фигурой «Аэропланной поэзы», но и графически маркирует ее в треугольнике, ассоциирующемся с одной из египетских пирамид. О соотношении анархизма и эгофутуризма см. статью Ивана Игнатьева «Эгофутуризм» (1913) [23, с. 136–138].

¹⁷ См. также другие работы Алексея Борового: [33–36].

¹⁸ Об идее спирали в творчестве Татлина см. статью Александра Флакера [37, S. 469–474].

¹⁹ Полемика с Татлиным, олицетворявшим с точки зрения увлеченного анархизмом Родченко власть имущих, отражена на страницах «Анархии». Художник выступил яростным противником распространения на Москву деятельности петроградского Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения и соответственно против Татлина, назначенного в Москве комиссаром Отдела. О Татлине Родченко писал следующее: «Один из нас действительно стал избранным властью. Ужас для нас такая победа. <...> Смотрите: вот аквариум, в нем плавают солидно нами же избранные художники, но толстое стекло между нами. Смотрите, как они танцуют наш дерзостный танец. Хлопая им, лязгаем зубами от холода» [38]. Ср. также заметку Родченко в № 50 «Анархии» от 30 апреля 1918 года, в которой он критикует Моргунова и Татлина за то, что те «пробираются» «в выгодные комиссариаты».

ное сооружение из геометрических линий и кругов²⁰. Силуэт восседающего на колесе художника также стремится к геометризму прямой линии.

Для Степановой и для Родченко геометрическая линия, как и прочие закрытые геометрические формы, – первичный фактор и в живописи, и во всякой конструкции вообще. В манифесте Родченко 1921 года «О линии» находим следующее:

Линия есть первое и последнее как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез. Таким образом, линия победила все и уничтожила последние цитадели живописи – цвет, тон, фактуру и плоскость [39, с. 134–135].

Кроме того, линия для художников (подобно другим замкнутым конструкциям) – это геометрический знак, обозначающий негативное в гегелевской диалектике исторического развития. Вспомним простейший пример, что графическим изображением отрицания, является прямая линия. Линия в понимании и Родченко и Степановой есть отпечаток первозданного общественного устройства человека, в смысле Руссо: оба художника, вне всяких сомнений, были знакомы и с утверждением Леонардо да Винчи о том, что первая живопись состояла только из одной линии [40, S. 67]. Кроме того, линия – это потенциальный след будущего свободного безгосударственного самоорганизуемого строя. Изоморфизм такого строя прямой линии был иронически подмечен Евгением Замятиным в романе-антиутопии «Мы»:

Да: проинтегрировать грандиозное вселенское уравнение. Да: разогнуть дикую кривую, выпрямить ее по касательной – асимптоте – по прямой. Потому что линия Единого Государства – это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий [41, с. 10]²¹.

Замятинская земля под колпаком «Единого Государства» тождественна доведенному до логического предела самоконтролируемому обществу, описание которого напоминает пананархистские построения еще одних представителей постклассического анархизма – братьев А. Л. и В. Л. Гординых. Гордины, считавшие, что анархизм выравнивает не только сословия, как при капитализме, не только классы, как при социализме, но и типы организаторов и организуемых, тем самым и уподобляли это мировоззрение прямой²². Разумеется, Замятин, скорее, имел в виду ленинскую модель коммунистического общества, выравнивающего государственность со всей ее иерархией, нежели пананархистские построения Гординых. Но при ближайшем рассмотрении концепция государственности, предложенная вождем пролетариата в труде «Государство и революция» (1917), оказывается достаточно анархистской. Стараясь доказать, что марксистский тезис об «отмирании» государства прямо противоположен «отмене» государственности в анархизме, Ленин практически уравнивает оба понятия (см.: [45]). Более того, ленинские формулировки, характеризующие коммунистический строй как упрощение государственного аппарата («все научатся управлять» государством [45, с. 222]) и вытеснение его коллективным телом, как нельзя лучше проецируются на положения анархистов. Таким образом, стилистика коммунистического обще-

²⁰ Полемика с «Башней» повторялась неоднократно. Достаточно вспомнить созданный в том же 1919 году, что и татлинская конструкция, проект газетного киоска, изображенного в виде башни.

²¹ Ср. другую точку зрения в статье Хубертуса Гаснера «В поисках соответствия материалу. О непонимании и о кривых» [37, S. 296].

²² См.: [42; 43]. О философии братьев Гординых см.: [44, р. 219–220].

ства – прямая линия, а не спираль – полностью эквивалентна анархистской. Линия есть отличительный знак анархистского общества, символ окончательной свободы человечества.

Именно закрытые конструкции становятся в работах Степановой и Родченко «оптимальной проекцией» (термин Александра Флакера) анархизма, графической моделью анархистского общества, не подвластного какой бы то ни было государственности. Недаром визуальная поэзия Степановой из сборников «Зигра ар» и «Ртны хомле», названия которых, между прочим, анаграммируют как вторую часть псевдонима художницы *В. Агарых*, так и слово «анархизм», пестрит изображениями закрытых форм. Из закрытых конструкций создан степановский Чарли – анархист-одиночка, не признающий законов власти.

Родченко-башню венчает шестерня, готовая соединиться в движении с другой, оставшейся за пределами кадра. Художник восседает на летящем колесе. Полет на этом монтаже тематизируется не случайно: идея анархистской свободы расширяется до идеи спасения (ср. колесо, изоморфное спасательному кругу²³), характерной еще для одного направления постклассического анархизма – биокосмизма. Его постулаты – расширение границ свободы личности и ее творчества до свободы передвижения в космосе, распространение деяний человека на всю Вселенную, достижение физического бессмертия, способность создавать и пересоздавать Вселенную, управлять временем, воскрешать умерших людей – постоянно тематизируют в своих произведениях оба художника. Так, на плакате «К живому Ильичу» Родченко мультиплицирует усопшего вождя в год его смерти. Отталкиваясь от биокосмической идеи спасения, художники визуальными средствами разрабатывают оригинальную модель анархистского общества. Они сближают законы Земли и законы государства на том основании, что планета Земля есть не что иное, как поглотившая ее совокупность разного рода государственных образований. Победить эквивалентность Земного Шара государству человек уже не в состоянии, поэтому Землю необходимо либо заменить конкурирующими конструкциями, либо вовсе покинуть. В первом случае Родченко создает шары-сферы. Во втором случае эскизы проектов «летающего города», аэропорта или воздушной железной дороги, бегущих и летящих спортсменов и циркачей, «Летящую форму». Все они, в понимании художника, репрезентируют свободу человека от власти земной гравитации и от власти земного целого (см.: [46]). У Степановой такую свободу репрезентируют условно-фигуративные человечки и, главным образом, изоморфные аэропланам модели спортивных и рабочих костюмов. 1-я ситценабивная фабрика, на которой с 1924 по 1925 год работала художница, стала для нее своеобразной площадкой реализации анархо-биокосмических взглядов.

На одной из фотографий, сделанных Родченко в 1924 году, Евгения Жемчужная, жена кинорежиссера Виталия Жемчужного, демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Степановой, таким образом, что не только костюм, но и сама фотомодель становится похожей на модель летательную (рис. 3). Костюм и поза Жемчужной словно дополняют серию плакатов «Добролета», выполненную Родченко, на фоне которых она сфотографирована. Костюм для Степановой – это новая оболочка человека, его оптимальный покров, в котором он может оторваться от власти земного целого. И даже воскресить во плоти с помощью искусства усопшие поколения. Для Родченко тоже. При этом Родченко своими фотокомпозициями полемизирует с Бергсоном, ассоциировавшим

²³ Ср. изображение круга-колеса на авторской агитрекламе ГУМа 1923 года: «Хватайтесь за этот спасательный круг! Все для всех. Доброкачественно. Дешево. Из первых рук!».



Рис. 3 (фото). Александр Родченко. Евгения Соколова (Жемчужная) демонстрирует модель спортивного костюма, выполненного по проекту Варвары Степановой. 1924

в работе «Творческая эволюция» фотографию со смертью. Для Родченко, в отличие от Бергсона, фотоснимок является местом оживления покойных.

Идея отрыва от власти земного целого достигает апогея в эскизах Степановой для конструктивистской сценографии к постановке Всеволодом Мейерхольдом пьесы Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина». Театр Мейерхольда превращается, благодаря фантазии художницы и влиянию пространственных конструкций Родченко 1920–1922 годов, в демонстрацию двигающейся мебели, т. е. мебели,



Рис. 4 (фото). Варвара Степанова демонстрирует трюковую мебель для декораций к спектаклю «Смерть Тарелкина» (фото А. Топорова. Музей личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина. 1922)

в определенном смысле не подчиняющейся законам физики, и показ моды на аэроморфные костюмы, т. е. оболочку оторвавшегося от Земли с ее государственными образованиями человека. На одной из фотографий Степанова демонстрирует декорации, лежа на сцене так, что становится похожей и на знак отрицания, и на летательную модель, готовую оторваться от земли с ее тотальной государственностью (рис. 4).

Итак, в анархизме, на основании которого оба художника творили свои декорации внутри государственной системы, они увидели сверхстадию развития человечества, общественный строй, достижимый вне земной цивилизации.

В 1930-е годы Степанова и Родченко, казалось бы, резко изменили образ деятельности. Степанова стала работать художественным редактором в Партиздат и оформлять книги, среди которых «Заветы Ленина женщинам всего мира» и «Итоги первой пятилетки». Родченко сделал ряд альбомов, один из них – «Сталин и Ленин». Благодаря их соавторству выходили и другие альбомы со столь же симптоматичными названиями: «10 лет Узбекистана», «Красная Армия», «Первая конная». И все же вряд ли анархистская утопия покинула воображение художников. В конце концов, согласимся с Бердяевым, утверждавшим, что «мысль о свя-

щенном помазании власти» сосуществовала для русских с мыслью, «что всякая власть есть зло и грех» [1, с. 298]²⁴. И наконец, вспомним Максимилиана Волошина, который полагал, что именно антиномизм русского сознания – сочетание анархической свободы совести и железного обруча имперской государственно-сти – довел Россию до стадии «великого исторического абсурда»²⁵.

Список литературы

1. Бердяев Н. А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. М.: ЗАО «Сварог и К», 1997.
2. Avrich P. The Russian Anarchists. Princeton: Princeton Uni. Press, 1967.
3. Avrich P. The Anarchists in the Russian Revolution. London: Thames Hudson, 1977.
4. Avrich P. Anarchist Portraits. Princeton: Princeton Uni. Press, 1988.
5. Jaroslavsky E. History of Anarchism in Russia. London: Lawrence and Wishart, 1935.
6. Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. Berkeley, Los Angeles; London: Uni. of California Press, 2012.
7. Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. М.: Сфера, 1994.
8. Смирнов И. П. Мирская ересь (психологические замечания о философии анархизма) // Wiener Slawistischer Almanach. 1996. Sonderband 41. С. 75–91.
9. Розанова О. Супрематизм и критика // Анархия (М.). 1918. № 86, 16 июня.
10. Koyre A. Mistiques spirituels et alchimistes du XVIe siecle allemand. Paris: Gallimard, «Idees», 1950.
11. Удальцова Н. Мы хотим // Анархия (М.). 1918. № 38, 7 апр.
12. Ткачев П. Н. Анархия мысли // Ткачев П. Н. Кладези мудрости российских философов / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б. М. Шахматова. М.: Правда, 1990. С. 175–195.
13. Кандинский В. В. Кёльнская лекция // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Сост. Н. Б. Автономова, Д. В. Сарабянов, В. С. Турчин. М.: Гилея, 2001. Т. 1: 1901–1914. С. 316–327.
14. Бакунин М. А. Реакция в Германии (Очерк француза) // Бакунин М. А. Избранные философские сочинения и письма / Подгот. изд. В. Ф. Пустарнакова. М.: Мысль, 1987. С. 207–225.
15. Ган А. Особняк Морозова // Анархия (М.). 1918. № 21, 19 марта.
16. Баян Пламень. Письмо товарищам футуристам // Анархия (М.). 1918. № 27, 26 марта. С. 4.
17. Анархия (М.). 1918. № 29, 28 марта.

²⁴ О соотношении имперской власти и свободы см. также: [47].

²⁵ Максимилиан Волошин, попавший в конце 1917 года в занятую большевиками Феодосию, вспоминал: «Между тем борьба с анархизмом шла довольно успешно, и однажды феодосийцы могли прочесть на стенах трогательное воззвание: “Товарищи! анархия в опасности: спасайте анархию”. Но на следующий же день на тех же местах висело уже мирное объявление: “Революционные танц-классы для пролетариата. Со спиртными напитками”. Анархия была раздавлена. Но помню еще одну запоздалую партию анархистов, прибывшую из Одессы, уже занятой немцами. Они выстроились на площади с огромным черным знаменем, на котором было написано: “Анархисты-Террористы”. Вид они имели грозный, вооружены до зубов, каждый с двумя винтовками, с ручными гранатами у пояса. Одна знакомая, по какой-то совершенно непонятной интуиции, подошла к правофланговому и спросила: “Sind Sie Deutsche?” – “O, ja, ja! Wir sind die Freunde!”» [48, с. 370].

18. Анархия (М.). 1918. № 30, 29 марта.
19. Анархия (М.). 1918. № 32, 31 марта.
20. Малевич К. С. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913–1929 / Общ. ред., сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и примеч. А. С. Шатских.
21. Анархия (М.). 1918. № 53, 4 мая.
22. Анархия (М.). 1918. № 54, 9 мая.
23. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999.
24. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья / Отв. ред. Е. М. Чехарин; сост. М. А. Маслин. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
25. Спандиков Э. К. Анархист в искусстве // Искусство коммуны (Петербург <Так>). 1919. 6 апр.
26. Чулков Г. И. О мистическом анархизме / Вступ. ст. «О неприятии мира» Вяч. Иванова. СПб.: Факелы, 1906.
27. Иванов Вяч. И. Идея неприятия мира и мистический анархизм // Иванов Вяч. И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 103–122.
28. Геллер Л. Зрение утопии, взгляд Анархии <Рукопись>.
29. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 326–345.
30. Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское изд-во, 1922.
31. Stirner M. Der Einzige und sein Eigentum // Mit einem Nachwort herausgeben von Ahlrich Meyer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1981.
32. Боровой А. Анархизм. М.: Революция и культура, 1918.
33. Боровой А. Общественные идеалы современного человечества: Либерализм. Социализм. Анархизм. М.: Логос, 1906.
34. Боровой А. Революционное мирозерцание. М.: Логос, 1917.
35. Боровой А. Личность и общество в анархистском мировоззрении. Пг.; М.: Голос труда, 1920.
36. Михаилу Бакунину, 1876–1926: Очерки по истории анархистского движения в России: Сб. статей / Под ред. А. Борового. М.: Голос труда, 1926.
37. Vladimir Tatlin: Leben. Werk. Wirkung. Ein internationales Symposium / Jürgen Harten (Hrsg). Köln: DuMont Buchverlag, 1993.
38. Родченко А. Новый комиссариат [Художественная коллегия] // Анархия (М.). 1918. № 43, 21 апр.
39. Родченко А. М., Степанова В. Ф. Будущее – единственная наша цель.... Альбом-каталог / Под общ. ред. П. Невера; вступ. ст. А. Лаврентьева, А. Фелькер. Вена: Австрийский музей прикладного искусства; Мюнхен: Престель, 1991.
40. Leonardo da Vinci. Traktat von der Malerei / Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909.
41. Замятин Е. И. Соч. / Сост. Т. В. Громова, М. О. Чудакова. М.: Книга, 1988. (Сер. «Из литературного наследия»)
42. Братья Гордины [Гордин А. Л., Гордин В. Л.] Манифест пананархистов. М.: Изд. Малого Секретариата Северного Областного Союза Анархистов, 1918.
43. Гордин А. Л. Анархизм-универсализм (к обоснованию программы). М.: Изд. Всероссийской секции Анархистов-универсалистов № 1, 1920.
44. Heller L., Niqueux M. Histoire de l'utopie en Russie. Paris: PUF, 1995.
45. Ленин В. И. Государство и революция // В. И. Ленин: О социалистической революции. М.: Изд-во полит. лит., 1977. С. 175–223.

46. Буренина О. Д. «Реющее» тело: абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х гг. // Абсурд и вокруг: Сб. ст. / Под ред. О. Д. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–240.

47. Тульчинский Г. Л. Имперская культура как потенциал свободы // Империя и либералы / Под ред. Я. А. Гордина, А. Д. Марголиса. СПб.: Журнал «Звезда», 2001. С. 46–51.

48. Волошин М. А. Россия распятая [Автокомментарий к стихам, написанным во время революции] // Волошин М. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: YMCA-Press, 1982. Т. 1. С. 355–379.

O. D. Burenina-Petrova

Zürich, Switzerland

**ANARCHY AND POWER IN THE ART
(VARVARA STEPANOVA AND ALEXANDER RODCHENKO)**

The mentality of Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Kandinsky, Aleksander Rodchenko, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova and other representatives of the Russian avant-garde was formed under the influence of different types of anarchism. In turn, Malevich, Rodchenko, Rozanova, Tatlin, Udaltsov had a great influence on the theory and practice of the (post-)revolutionary anarchism. From September 1917 to July 1918 in the pages of the newspaper «Anarchy» came out of their manifestos and declarations. The first artist, tried by means of visual arts to develop a model of anarchism was Malevich. His «Black Square» is marked, with the transition to non-objective art, to represent the shape of the destruction of «things» and the form of the destruction of statehood. In 1920–1930, after Malevich, Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova developed a visual model of anarchist society, the gap state myth.

Keywords: Russian Avant-Gardes, Anarchy, newspaper.

Burenina-Petrova Olga D. – Dr. Habil, Privat-Dozent, Researcher of Institute of Slavonic Philology University of Zurich (43 Plattenstrasse, CH 8032, Zürich, Switzerland; olga.burenina@access.uzh.ch)